

DOSSIER | Alain Resnais

# Entretien avec Éric Gautier, directeur de la photographie

## Les mille reflets de l'aquarium\*

Priska Morrissey et François Thomas

Éric Gautier appartient à cette génération de chefs opérateurs français qui émerge dans les années 1990. Poursuivant depuis plus de quinze ans une collaboration régulière et fructueuse avec Arnaud Desplechin, il est aussi un des opérateurs attitrés d'Olivier Assayas depuis *Irma Vep* et a participé aux quatre derniers films de Patrice Chéreau. Il a signé la lumière de plusieurs films de Claude Berri, Bruno Nuytten et Marion Vernoux, celle encore de *Pola X* de Leos Carax et *Carnets de voyage* de Walter Salles, et tourne actuellement *Into the Wild* de Sean Penn. *Gabrielle* de Chéreau et *Cœurs*, son premier travail avec Alain Resnais qui est aussi son premier tournage intégralement en studio, le voient évoluer vers une image plus stylisée, confirmant l'inventivité d'un opérateur en constant renouvellement.

**Priska Morrissey et François Thomas :**  
*Aviez-vous imaginé être un jour le chef opérateur d'Alain Resnais ?*

**Éric Gautier :** Bien sûr que non. J'ai fait mes premiers pas de cinéma à l'âge de vingt et un ans, en 1982, comme stagiaire sur *La vie est un roman* de Resnais, et ça a été le moment clé de ma vie. J'ai eu cette chance merveilleuse de voir Resnais travailler. À l'école Louis-Lumière dont je venais de sortir, on avait fait un cycle sur lui, et on nous en avait donné une vision intéressante mais fautive. On nous avait expliqué que chez lui, tout était millimétré, les cadrages étaient décidés à l'avance. En réalité, beaucoup de choses se décident au dernier moment, car Alain est très intuitif. Il a préparé, mais il a une énorme faculté d'adaptation à la réalité de l'instant. J'ai beaucoup appris sur ce premier tournage. Avec Bruno Nuytten, j'ai compris comment on construisait la lumière d'un film, avec un réseau de consonances et de dissonances, du contrepoint, comme une partition musicale. Bruno a toujours fait des lumières très différentes d'un film au suivant, et, pour *La vie est un roman*, il devait gérer des ambiances distinctes pour faire sentir qu'on a basculé de l'une à l'autre des trois époques auxquelles se déroulait l'action. Il



Éric Gautier sur le tournage de *Cœurs*

y avait du studio et des décors naturels. Le cadreur Philippe Brun était époustoufflant. Il faisait des mises en place extrêmement précises très rapidement, malgré un appareillage lourd, avec une espèce d'urgence pour ne pas perdre le rythme interne du plan. J'ai saisi tout de suite l'importance de la rapidité, et mon goût pour la caméra à l'épaule vient de là. Et j'ai vu à l'œuvre

le décorateur Jacques Saulnier. Ensuite, je n'ai pas voulu être assistant opérateur, j'ai préféré accompagner des réalisateurs de ma génération en tournant beaucoup de courts métrages pendant huit ans, ainsi que des documentaires, des films institutionnels, des publicités. Puis j'ai fait *La Vie des morts* avec Arnaud Desplechin en 1990 et les films se sont enchaînés. Jamais je n'aurais ima-

Photo : Hervé Duhamel

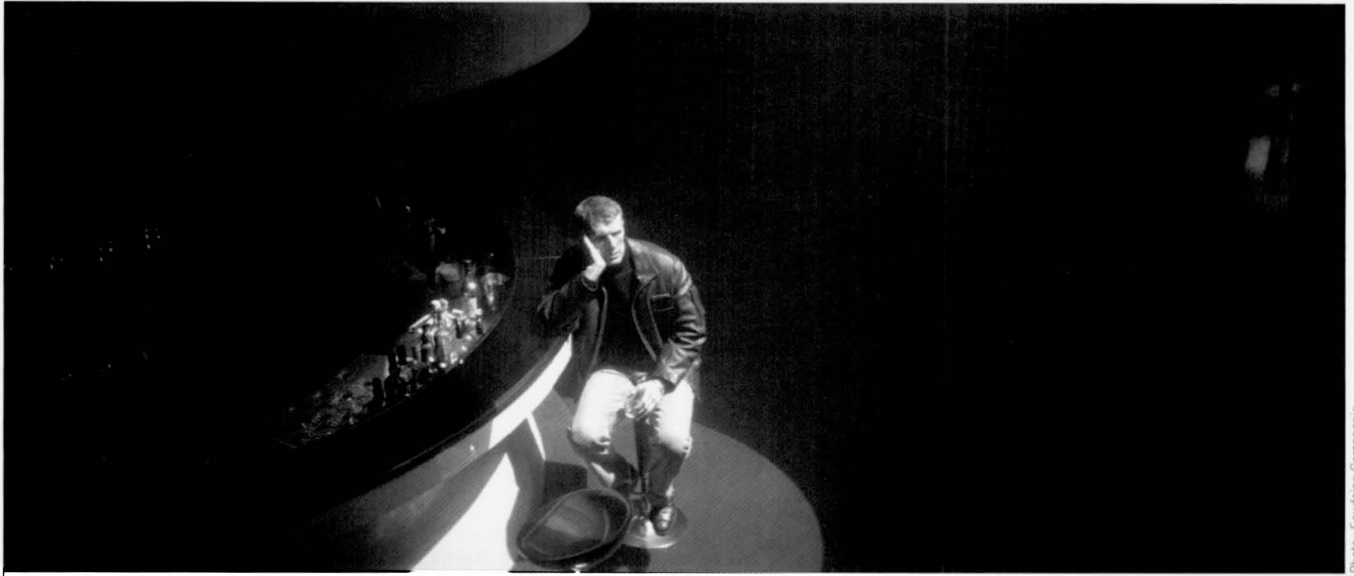


Photo : Soudaine Compagnie

Lambert Wilson, et, ci-dessous, la maquette de Jacques Saulnier pour le bar-restaurant (détail)

giné travailler comme chef opérateur avec Resnais. Il a fait un cycle formidable avec Renato Berta. Il avait envie de continuer, mais Renato n'a pas pu travailler sur *Cœurs*, et Resnais a fait appel à moi à cause surtout, je crois, des films de Desplechin pour qui il a une grande admiration. Son film préféré d'Arnaud est *Esther Kahn* et c'est celui dont je suis le plus fier<sup>1</sup>.

Lors de nos premières rencontres, Resnais m'a lancé plein d'indices, de pistes. C'était impressionniste, par petites touches. Il n'arrive pas en disant : « *Voilà ce que je veux*. » Ce qui l'intéresse, c'est ce que vous allez apporter en plus. Il révèle chez ses collaborateurs quelque chose en eux qu'ils ne soupçonnaient pas.

#### Quelles étaient ces pistes ?

J'ai toujours peur de les livrer, parce qu'on s'imagine trop souvent qu'elles sont à prendre à la lettre. Une piste, c'est un point de départ et pas un point d'arrivée. Lorsqu'on les révèle, on risque de fermer le sens, alors que l'utilité de ces références est d'ouvrir. Par exemple, une des premières choses qu'Alain m'ait dites, c'est : « *Nous ne ferons aucune référence à la peinture*. » Et pourtant, très tôt, il m'a parlé d'Edward Hopper. C'est devenu une tarte à la crème dans le cinéma, tout le monde parle de Hopper, mais là il ne s'agissait pas d'imiter ses tableaux. Ce qui stimulait Alain, c'était « *la solitude des personnages chez Hopper* ». Maintenant,

\* Entretien enregistré le 7 septembre 2006.

1. Voir l'entretien avec Éric Gautier sur ce film dans *Positif* n° 476, octobre 2000.

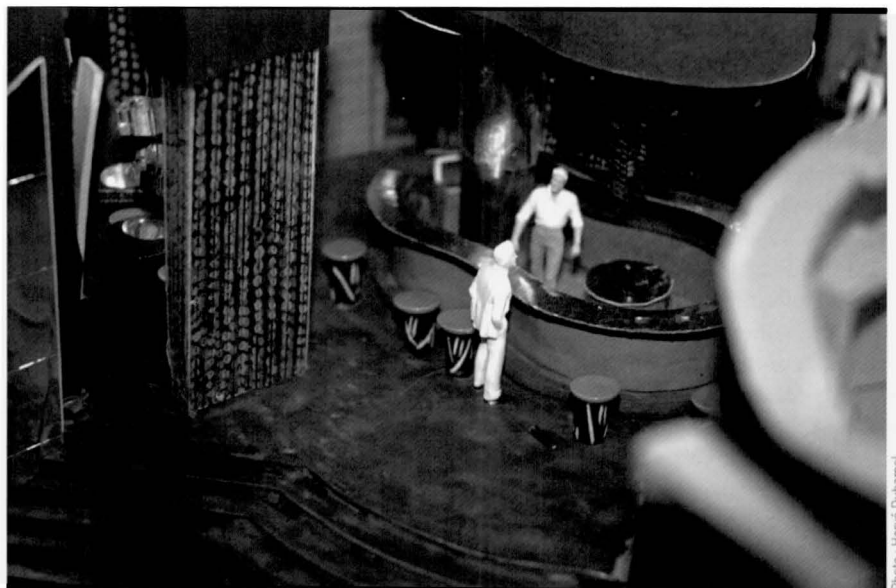


Photo : Hervé Duhamel

évidemment, quand vous avez Lambert Wilson accoudé au bar... Mais ce n'est qu'un cousinage, mêlé à beaucoup d'autres. La référence doit nous donner des ailes pour inventer autre chose.

Une expression qu'Alain m'a proposée assez tôt m'a guidé : « *fébrilité nonchalante* ». Les personnages se débattent dans quelque chose de désespéré. À la lecture du scénario, on aurait pu s'attendre à un ton de comédie, et Alain m'a tout de suite dit que ce n'en serait pas une. Il voulait aller vers le crépusculaire et l'inquiétude. Et il ne fallait pas avoir peur de déraiper dans le fantastique.

Alain m'a également donné un documentaire sur Alan Ayckbourn, l'auteur de la pièce. On s'aperçoit vite que c'est quelqu'un

d'angoissé, qui ne fait pas vraiment dans la pirouette. Alain m'a beaucoup parlé de Philip Roth. De nombreux films, aussi. Mais si je commence à donner un titre, il va en manquer tellement.

Alain m'a dit qu'il n'aimait pas les films modernes trop piqués, trop nets : « *J'aime les films diffusés*. » Il voulait retrouver le *glamour*. Un film en couleurs diffusé, cela me fait fuir *a priori*, parce que ça renvoie aux années 70, ça connote un film d'époque. Or il voulait que ce soit un film très contemporain, situé principalement dans un nouveau quartier parisien, celui de la Bibliothèque de France. Il tenait à ce que l'on voie que cela a été tourné aujourd'hui. Je lui ai parlé du grand opérateur qui représentait l'élégance absolue,

William Daniels, qui a éclairé presque tous les films américains de Greta Garbo. Cela lui a plu immédiatement, c'est tout ce qu'il adore. On y voit très bien le *glamour* : les gros plans diffusés qui ne raccordent pas avec les plans larges, des contre-jours, des visages un peu plus éclairés non seulement pour les femmes mais aussi pour les hommes.

Alain a aussi proposé des références contemporaines, comme Wong Kar-wai et Hou Hsiao-hsien. J'ai fait un documentaire sur Hou avec Olivier Assayas en 1997, *HHH*, et nous avons passé beaucoup de temps avec lui. Pour moi, un des plus grands opérateurs au monde, c'est Mark Lee Ping-bing qui fait l'image de ses films. Sans oublier Christopher Doyle qui travaille notamment avec Wong Kar-wai. Un jour, en blaguant, Alain a lancé que nous allions tourner un film taiwanais et que, grâce à ce documentaire, je serais le Taiwanais de l'équipe. Mais cela se mélange avec beaucoup d'autres choses, à commencer par les séries américaines, dont Alain pense qu'elles sont supérieures à la plupart des films américains. Je pense qu'il a eu envie qu'on ne soit pas trop prisonniers de références de cinéma trop lourdes. Et ces séries le passionnent, tout simplement, il avait envie de creuser dans cette direction-là. Je n'ai pas du tout une culture télévision, mais du coup j'ai regardé des séries comme *24 Heures chrono* et *The X Files* et je suis devenu accro.

Mais le moment où j'ai vraiment compris le film, c'est quand Alain m'a parlé de Mark Snow, le compositeur de *The X Files* et de *Millennium*. Pour moi, au cinéma, la musique est primordiale. La mise en scène, le montage, les directions de lumière, le jeu d'acteur : tout n'est que rythme. Et Alain a toujours travaillé avec de grands musiciens. Je me suis donc demandé qui c'était, j'ai acheté un disque. Ce qui m'a guidé, c'est cette musique qui oscille, qui se donne souvent l'apparence du banal, du quotidien pour ensuite chavirer très vite dans quelque chose de métaphysique, d'existential, comme chez Chostakovitch, avec des dissonances ou des combinaisons instrumentales qui heurtent. Il fallait donc trouver l'équivalent de ces dissonances dans la lumière.

J'ai évidemment pensé aussi aux films d'Alain : *Muriel ou le Temps d'un retour*, *Providence*, *L'Amour à mort*... J'ai essayé de ne rien voler aux films qu'il a faits avec Renato : s'il change d'opérateur, même sans

l'avoir envisagé au départ, c'est pour s'ouvrir sur autre chose, pas pour continuer dans la même logique. Souvent il est plus facile de se définir *a contrario*. Donc, *Cœurs*, c'était Ayckbourn adapté pour la deuxième fois par Alain. Et c'était de nouveau un film entièrement tourné en studio. Je me suis dit que l'image de *No smoking* et *Smoking* était si parfaite qu'il fallait faire l'inverse. Tout en jouant avec les moindres nuances de la météo anglaise, Renato avait conçu une image très cohérente d'un bout à l'autre pour mieux faire ressortir que les deux comédiens faisaient des variations à l'infini<sup>2</sup>. Ce qui serait intéressant pour *Cœurs*, et qui convenait à la structure de la pièce, c'est qu'il n'y ait jamais rien de stable à l'image. Cela a plu à Alain et tout ce qu'il m'a dit allait dans ce sens-là.

#### ***De quelle façon avez-vous mis en œuvre la diffusion que réclamait Resnais ?***

Le casse-tête était : comment faire cette image diffusée, mais sans pasticher une image à l'ancienne ? Quand Alain me disait qu'il voulait aller vers le crépusculaire, le fantastique, pour moi c'était aller vers le plus contrasté. Or plus on diffuse, moins on contraste... Comment diffuser et contraster en même temps ? J'en ai beaucoup parlé avec Renato. Et j'ai aussi interrogé des opérateurs des générations précédentes, Pierre Lhomme et Willy Kurant qui m'a dit que, pour lui, le *glamour* c'était le contre-jour. Ils m'ont parlé de filtres qui n'existent plus aujourd'hui, ou qui sont impossibles à utiliser si l'on déplace la caméra en cours de plan, en partant d'un plan large pour resserrer sur un visage par exemple. J'ai fait des essais systématiques. Mais si on prend un filtre très fort, cela écrase tout. Donc j'ai imaginé des combinaisons de filtres. À la caméra, j'avais toujours trois diffusions, mais jamais les mêmes car je ne cherchais pas le même effet d'une scène ou parfois d'un plan à l'autre. Quand on revient dans un décor, ce n'est pas le même type de diffusion. J'ai aussi utilisé quelques trames à l'ancienne, mais pas trop parce qu'elles sont trop fortes. Nous ne pouvons pas utiliser les mêmes outils que Daniels.

#### ***Quels étaient les autres grands choix stylistiques ?***

Quand j'ai rencontré Alain, il m'a dit qu'il aimerait tourner en longue focale et en

scope. C'est la première fois qu'il construit entièrement un film en focale longue. Travailler en studio, dans ces décors fabuleux de Jacques Saulnier, permettait de filmer d'un bout à l'autre avec ces focales, puisqu'on peut facilement déplacer des « feuilles » de décor pour faire des plans larges par exemple. Comme ce plan dans l'agence immobilière, où le mur du fond a disparu pour que la caméra puisse adopter un point de vue théoriquement impossible, d'où l'on voit l'ensemble de la pièce et derrière elle, à travers les baies vitrées, les deux rues à angle droit.

Une autre clé, c'était l'absence de profondeur de champ et une mise au point très fragile. On fait le point tantôt sur un personnage ou un détail, tantôt sur un autre. On ne sait jamais qui sera flou ou net. L'univers autour des personnages existe, mais il n'est pas imposant. L'idée était de rendre les personnages un peu diaphanes, fantomatiques. Alain voulait qu'on sente sans arrêt la fragilité de ces personnages qui se débattent. La neige participe de cette fragilité. Il n'y a jamais de soleil. Alain voulait que ce soit presque transparent, un peu comme si on observait les personnages dans un aquarium. Ils sont imprégnés du monde ambiant, et pourtant ils ne lui appartiennent pas, ils ne font qu'y passer. Nous avons cherché une autre contradiction : être réalistes et abstraits à la fois. (Il s'agissait tout le temps de chercher des choses contradictoires, antagonistes.) Une de mes contributions a été de proposer d'avoir dans certains fonds des points lumineux en très haute lumière, surexposés. Nous avons fait quelques essais et Alain a beaucoup aimé avoir ces lampes trop fortes, ces fonds surexposés, entièrement flous. J'ai aussi proposé à Alain que dans chaque décor les lumières puissent varier en permanence, qu'il y ait des lumières qui « vibrent » dans le plan, qui s'allument ou s'éteignent.

Nous avons également utilisé des machines à fumée. Dans certaines scènes, il y avait beaucoup de fumée pour casser le contraste, faire disparaître les fonds, sans souci de raccorder. Tel plan est plein de fumée invisible, et dans le suivant il n'y en a presque plus. On s'est dit qu'on allait se garder cette liberté-là aussi.

2. Voir l'entretien avec Renato Berta sur *Smoking et No smoking* dans *Positif* n° 395, janvier 1994.



Photo : Soudaine Compagnie

Diaphanes et fantomatiques : Isabelle Carré et Lambert Wilson

Alain voulait beaucoup filmer « à travers » ou en réflexion. Avec Saulnier, nous avons pris un malin plaisir à nous demander : quelles sources de reflets pouvons-nous apporter ? Le plafond dans l'agence immobilière, les vitres, les rideaux de perles... Quand Saulnier m'a proposé la colonne centrale du bar d'hôtel, derrière le comptoir, il y avait de quoi frémir : c'était un miroir en cylindre qui reflétait toute la salle, la clientèle autour, avec ces couleurs, ces lumières qui changent. Tout était dans le champ. Je me suis livré à un jeu de cache-cache avec les rideaux de perles colorées que j'ai éclairés en surplomb pour que les perles scintillent.

***Vous deviez éclairer des décors très différents les uns des autres.***

Assez vite, je me suis dit que ce serait bien qu'il y ait un style pour chaque décor, et que pourtant la lumière y soit toujours renouvelée ; que le même personnage dans le même décor pouvait être éclairé différemment. J'ai beaucoup poussé cette idée dans certains décors, moins dans d'autres.

Nous avons tourné bien sûr décor par décor, en faisant un jour d'essais dans chacun des décors les plus importants avant de continuer. Comme le scénario faisait alterner les lieux, nous avons conçu l'évolution de la lumière au fur et à mesure, en attendant de voir comment le puzzle se tiendrait une fois assemblé.

Dans le bar-restaurant de l'hôtel du Globe, qui est à la fois très classe et de mauvais goût, avec ces mauves auxquels tenait beaucoup

Alain, je n'ai jamais fait deux fois la même lumière. Il y avait une infrastructure très complexe autour. Tout était sur jeu d'orgue, sur une console énorme qui nous permettait d'allumer ou éteindre très rapidement les lumières souhaitées. Parfois l'image était très dense, brillante. Le matin où Dan arrive pimpant à son rendez-vous, c'est lumineux. À d'autres moments, j'éteignais tout et je rajoutais des couleurs pour que, quand les personnages s'enfoncent dans l'alcool et dans la nuit, ils s'enfoncent aussi dans ces couleurs. C'est un décor où les couleurs ont leur vie autonome, elles varient sans cesse. Tout autour du comptoir, les petits rectangles de lumière multicolores clignotent à des allures différentes selon les scènes. Parfois ils s'affolent, parfois ils vont plus lentement. Et ce ne sont jamais les mêmes couleurs dans le même ordre.

Le café Dézil, assez branché, où Gaëlle donne ses rendez-vous est le dernier décor où nous avons tourné et je voulais qu'il soit diamétralement opposé au bar d'hôtel. Le café est le décor où il y a le plus de cohérence du début à la fin. Comme il revient régulièrement, avec des scènes d'abord très courtes, il permet de faire de petites ponctuations, des points de stabilité. J'ai réfléchi à des ambiances réelles dans des quartiers comme la Bastille, ou comme la rue Oberkampf puisqu'il y est situé. Aujourd'hui, on y trouve souvent des atmosphères dorées et chaudes. Saulnier m'a proposé ces dizaines de lampes, ces grosses grappes de lustres. J'ai commencé à mettre des gélatines pour chercher cette couleur

un peu dorée dans des contre-jours. C'était intéressant d'aller vers le monochrome par opposition au bar d'hôtel.

L'appartement de Nicole est trop petit, étouffant, et là nous nous sommes au contraire interdit le contre-jour. La lumière n'y est jamais pareille, au point qu'on pourrait dire que ce décor ne se tient pas du tout. Quand Nicole est au téléphone avec sa mère, on baigne dans une ambiance dorée, brune. Quand elle déchire les vieilles lettres de Dan, il y a juste un peu de lumière autour d'elle et c'est un peu froid. C'est d'une incohérence absolue.

Sur le plateau, pourtant, ce ne sont jamais les décors qui m'ont guidé. Pour moi, les choix sont toujours liés aux personnages, aux acteurs. Les personnages de *Cœurs* sont doubles. J'ai essayé de rendre Lambert Wilson lumineux quand Dan rencontre Gaëlle, parce que cela correspond à la façon dont elle le voit. Mais c'est aussi un homme qui est ivre mort à longueur de journée, dépressif, et donc je n'ai pas cherché à l'arranger, surtout quand il est chez lui où son visage en prend un coup. Sabine Azéma est éclairée très différemment selon les situations. Chaque fois que Charlotte sort de la chambre du père de Lionel, le contre-jour sur elle est complètement irréel. Et ainsi de suite.

C'est vrai pour le cadre aussi : tant que je n'ai pas de visage de comédien, je ne suis pas inspiré. La musique de Snow m'a aidé par exemple à tourner ce plan, lors de la première visite d'appartement, où on part du visage de Nicole, puis la caméra s'envole lentement



vers le plafond et on voit cette drôle de coupe scindée en deux, puis on redescend sur Thierry, et le plan continue. Il fallait annoncer l'inquiétude, l'étrangeté dès le début du film. J'ai pensé au *Locataire* de Polanski et à Nykvist. Mais comment trouver le rythme de ce plan ? J'allais trop vite sur le plafond, je n'arrivais pas à me concentrer sur ce vide auquel il fallait donner ampleur et mystère. Finalement, on a eu l'idée de passer du Snow pendant la prise et c'est venu tout seul.

***L'incroyable avec ce plan, c'est qu'il ne s'arrête pas une fois la caméra redescendue, mais qu'il continue pendant plus de deux minutes avec toute une chorégraphie des comédiens et de la caméra.***

Au début du tournage, je crois qu'Alain pensait découper beaucoup plus, et, très vite, nous nous sommes rendu compte que nous pouvions lier davantage les mouvements. Au bout d'un moment, il m'a inventé des plans vraiment très complexes. Et une autre influence sans doute des séries télévisées américaines, c'est cette caméra libre tout le temps. Ces panoramiques filés, ces zooms imprévisibles...

***À en croire le générique, vous avez utilisé au moins deux pellicules différentes.***

J'en ai employé quatre : deux Kodak et deux Fuji, pour varier les rendus de couleurs et les contrastes, toujours dans le but de rendre cet univers instable. Dans les deux marques, j'ai pris une pellicule douce et une autre très contrastée. L'agence immobilière, par exemple, est tournée entièrement en Fuji 400, une émulsion très douce, pour garder la cohérence de la journée. Dans le bar d'hôtel, j'ai employé le plus souvent une Kodak dure, mais c'est une Kodak douce quand Nicole apparaît à la fin. Le matériel électrique changeait aussi : des lumières plus concentrées, des lentilles de Fresnel chez Lionel, des tubes fluo chez Thierry et Gaëlle... Tout cela est une question de dosage : les choix de pellicule, de diffusion, d'éclairage, la quantité de fumée, tous ces paramètres altèrent le contraste. Ce dosage est un mélange d'intuition, d'expérience et d'expérimentation.

***L'action se déroule en quatre jours. Deviez-vous le faire sentir ?***

Oui. Il était important que le spectateur le comprenne. Dans l'agence immobilière, nous avons une journée où la lumière du jour est très claire, presque désagréable, et

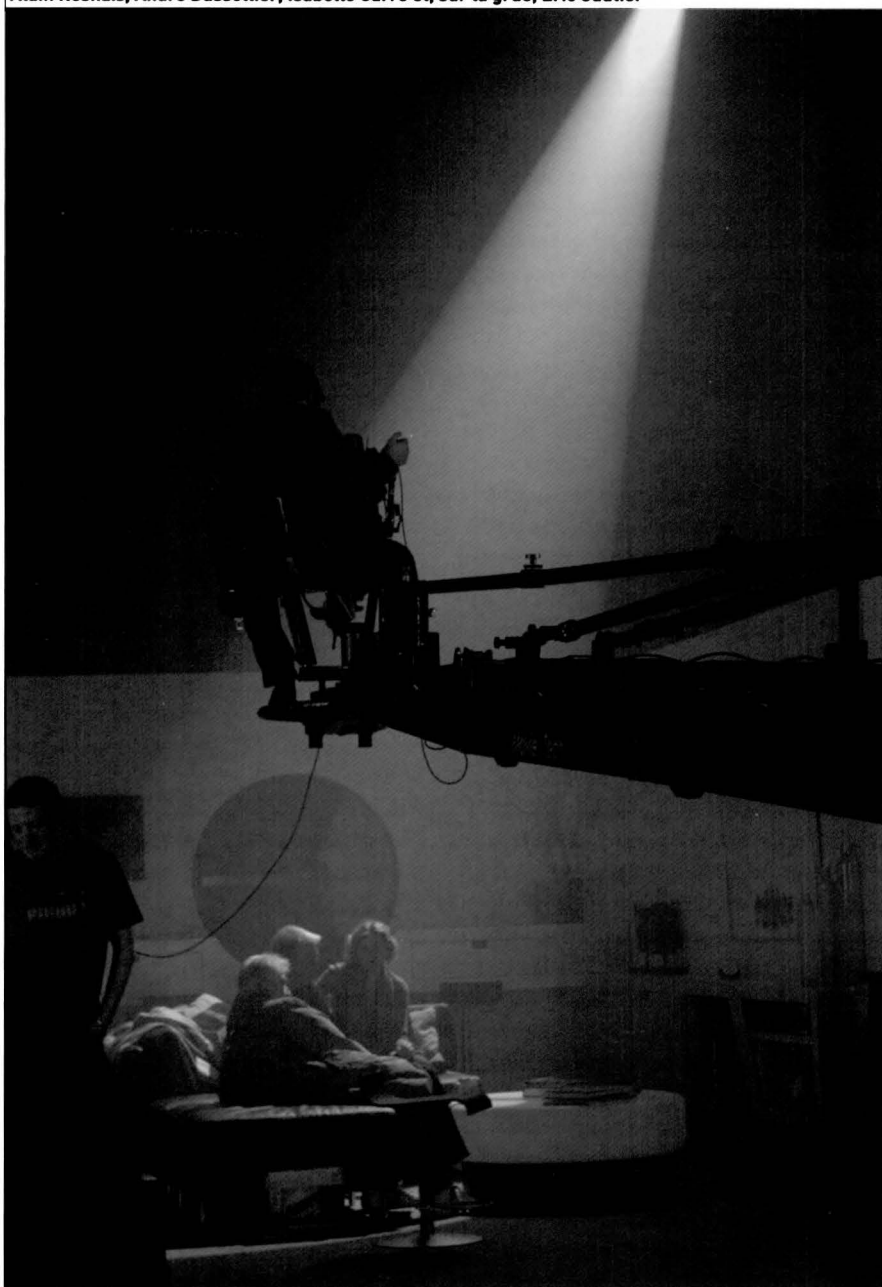
une autre où on sent que le ciel est plus bas, donc les lumières intérieures sont plus importantes. Pour les visites d'appartement, on rentre dans une ambiance de plus en plus sombre, contrastée et inquiétante d'appartement en appartement, au fur et à mesure qu'ils se réduisent, ces lieux invivables où l'on ne peut plus envisager l'avenir. Je voulais aussi faire des évolutions qui emmènent progressivement du matin au soir, avant de reprendre le lendemain matin avec une nouvelle visite d'appartement ou, le dernier jour, le renoncement de Nicole. Même dans le bar, alors que la lumière

du jour n'y pénètre pas (sauf quand Dan et Gaëlle sont en haut des escaliers) : la lumière est plus éclatante, plus vivace le matin, et le soir elle enferme, cloisonne les personnages.

***Tout ce que vous nous avez dit jusque-là le laisse entendre : la lumière paraît très peu tenir compte des sources réalistes qui figurent dans le champ ou se laissent deviner.***

Oui, alors que j'ai plutôt l'habitude de justifier la lumière. Je viens du réalisme, même si j'ai eu d'autres expériences avec Agnès Varda, Enki Bilal ou Raoul Ruiz qui m'ont entraîné

Alain Resnais, André Dussollier, Isabelle Carré et, sur la grue, Éric Gautier



Photos : Hervé Duhamel

ailleurs. Mon premier réflexe, d'ordinaire, est de m'appuyer sur la lumière naturelle (quitte bien sûr à la combattre, à tricher avec elle) ou sur des sources dans le champ. Mais tout dépend du film, et *Gabrielle* de Patrice Chéreau était aussi très stylisé. L'extrême liberté de *The X-Files*, où l'image n'a rien de réaliste, m'a encouragé à demander parfois à Alain si on pouvait aller vers une lumière fantastique, froide, sans la justifier. Je n'aurais jamais osé le proposer sans cela.

Chez Lionel, par exemple (c'est le premier décor où nous avons tourné), la lumière s'est construite autour des confidences de Lionel sur ses parents. L'image s'obscurcit à chacun des trois moments où Lionel se confie à Charlotte, et nous avons cherché une progression. La première fois, quand il commence à se livrer un peu, Arditi se dirige simplement vers une lumière plus dense, vers un recoin qui se trouve dans l'ombre ; c'est le trajet du comédien qui emmène vers une image plus sombre. La deuxième fois, quand Lionel parle de sa mère, les lumières s'éteignent pendant le plan. Et à la fin, nous sommes partis dans le fantastique. Je n'ai pas pris de gants : la lumière s'éteint pour basculer dans le bleu. L'effet est donné pour profondément irréel, mais il a été préparé. Alain souhaitait également tirer vers le fantastique le moment où Charlotte sort de la salle de bains après s'être changée pour faire son numéro de charme au père de Lionel. Je lui ai proposé cette lumière irréelle qui vient de l'extérieur, de la cour, comme un effet de « poursuite » théâtrale à contre-jour. Et puis, en cours de route, j'ai proposé d'accentuer l'effet en faisant bouger ces faisceaux de lumière, et c'est la prise qu'Alain a montée. Quelques scènes plus tard, une fois sortie de la chambre, Charlotte prie devant le buffet quand Lionel rentre et la surprend. Pour moi, la lumière devait alors redevenir « normale ». Alain m'a beaucoup étonné en me répondant que Lionel appartenait au contraire à cette atmosphère étrange qui devait l'imprégner lui aussi. Dans la suite de la scène, on revient à une ambiance un peu plus neutre, mais en gardant jusqu'au bout un contre-jour trop fort.

***Resnais et vous menez une série de ruptures de style quand on finit par entrer dans la chambre du père de Lionel après être resté tant de fois sur le seuil.***

Alain a décidé le découpage de la scène



Sabine Azéma

dans la chambre d'Arthur la veille pour le lendemain. C'est la seule chose qu'il n'avait pas préparée. Il m'a proposé la séquence exactement comme elle est dans le film. Il s'en est donné à cœur joie. Il a eu cette idée du récit de Lionel qui commence, avec le tableau au-dessus du lit puis cette série d'images de détail et de panoramiques filés. Puis nouvelle rupture de style, avec ces plans caméra à l'épaule qui tournent autour de Lionel et Charlotte. On a l'impression que ça tourne tout le temps, mais en réalité c'est très saccadé : on n'a jamais filmé un plan qui fasse un tour complet pour ensuite rythmer la scène au montage, non, on a filmé seulement des bouts, en fonction du texte que disaient les comédiens. Puis Lionel et Charlotte s'assoient à table pour parler, la lumière tombe très vite, la caméra est en haut, elle oscille comme un pendule, et c'est le fameux plan des deux mains dans la neige.

***Vous avez unifié les derniers plans, où nous quittons tour à tour chacun des personnages, avec un faisceau lumineux qui tombe sur les comédiens depuis les hauteurs du studio.***

La difficulté à résoudre était : comment prendre le contre-pied de ce que nous avions fait jusque-là ? Le style de ces fins successives s'est lui aussi décidé assez tard. Après toutes ces variations, faire en sorte qu'on reste tout le temps dans le même film. Quand nous avons tourné la fin dans le premier décor, chez Lionel, Alain n'avait encore rien décidé. Il a pensé à ces fins de pièces de théâtre où tous les acteurs sont dans le noir sur la scène

et où un pinceau de lumière, une poursuite s'allume sur chacun d'eux, l'un après l'autre. Il a d'abord imaginé avoir un point de vue en hauteur, puis il a préféré ce mouvement de grue qui s'élève. Nous l'avons fait aussi pour les autres fins, sauf pour la dernière, avec Thierry et Gaëlle, où au contraire on redescend sur Dussollier. Dans tous ces plans, nous avons matérialisé le faisceau avec de la fumée : on sent la fumée bouger, alors que jusque-là elle avait uniquement servi à fondre certains décors. Elle devient un effet théâtral assumé comme tel, avec la caméra qui s'éloigne. J'ai varié les effets, en plaçant la poursuite à des endroits différents, et jamais dans le même axe par rapport aux comédiens. Ce n'est jamais non plus la même largeur de faisceau ni la même couleur. Dans la première fin dans l'ordre du film, celle chez Nicole, le faisceau est assez bas, quasiment au niveau de la caméra, dans la fumée. Tout est blanc, à contre-jour, et quand la caméra monte on s'aperçoit qu'on était dans un faisceau de lumière qu'on distingue maintenant. Après coup, il est évident que ces plans entrent en résonance avec celui de Charlotte s'appêtant à aller vamped Arthur, mais nous n'avions pas cela si clairement en tête. Comme je vous l'ai dit au début, le film s'est construit au fur et à mesure. La force d'Alain, ce n'est pas la préméditation, c'est le pari, la mise en danger, le goût du risque. ♥

Nous remercions Hervé Duhamel, Julie Salvador et Philippe Tobbal pour l'aide apportée à l'illustration de ce dossier.